

Solveig Villung

Bacheloroppgåve

Kvinnelegheit i teatret

Kva for klisear og stereotyper om kvinnelegheit finst i og utanfor teatret, og på kva måte finn dei stad i førestillingane *Bare en våt munn* og *Jesus Christ Superstar*?

Mai 2020

NTNU

Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet.
Det humanistiske fakultet
Kunstakademiet i Trondheim

Bacheloroppgåve

2020



Solveig Villung

Kvinnelegheit i teatret

Kva for klisear og stereotyper om kvinnelegheit finst i og utanfor teatret, og på kva måte finn dei stad i førestillingane *Bare en våt munn* og *Jesus Christ Superstar*?

Bacheloroppgåve
Mai 2020

NTNU

Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet.
Det humanistiske fakultet
Kunstakademiet i Trondheim



Kunnskap for ei betre verd



KVINNELEGHEIT I TEATRET

«Kva for klisjéar og stereotypar om kvinnelegheit finst i og utanfor teatret, og på kva måte finn dei stad i førestillingane Bare en våt munn og Jesus Christ Superstar?»

Kandidatnummer:
10002

Tal ord:
6360



Innholdsliste

Innleiing	2
Teori og historikk	2
<i>Kva meiner eg med kvinnelegheit? – Omgrepsbruk</i>	2
<i>Politiske aspekt – nødvendigheten av å diskutere kjønnsnormer i kultur</i>	3
<i>Historisk bakgrunn</i>	5
<i>Dei første kvinnerollenes funksjon</i>	6
Analyse av Bare en våt munn	7
<i>Innhald og budskap</i>	8
<i>Visuelt uttrykk</i>	11
Analyse av Jesus Christ Superstar	13
<i>Innhald og budskap</i>	13
<i>Visuelt uttrykk</i>	15
<i>Kostymering</i>	15
Konklusjon	16
Litteraturliste og kjelder	17

Innleiing

I denne bacheloroppgåva ser eg på følgande problemstilling: «Kva for klisjéar og stereotypar om kvinnelegheit finst i og utanfor teatret, og på kva måte finn dei stad i førestillingane *Bare en våt munn* og *Jesus Christ Superstar*?» Her definerer eg først kva omgrepet kvinnelegheit inneberer og omfattar, så seier eg noko om kvifor det er viktig å diskutere og kva teaterhistoriske hendingar som ligg til grunne for korleis stoda er i dag. Vidare ser eg spesifikt på førestillingane *Bare en våt munn* og *Jesus Christ Superstar*, som er to førestillingar som har blitt synte for publikum i år, 2020. Her ser eg på korleis dei på forskjellige måtar skildrar kvinnelegheit, og er to gjeldande tilfelle for korleis tematikken blir skildra i dag. Til dømes ser eg på om dei illustrerer klisjéar og stereotpar kring emnet.

Teori og historikk

Kva meiner eg med kvinnelegheit? – Omgrepsbruk

Når eg seier i problemstillinga mi at eg undersøker kvinnelegheit i teatret, vil eg presisere kva dette omgrepet omfattar. Eg vel bevisst å ikkje bruke til dømes ordet femininitet, ettersom *feminint* ikkje er noko som nødvendigvis har ei direkte kopling til det å vere kvinne, og både kvinner og menn kan vere feminine. Riktig nok, om eg slær opp ordet «feminin» på ordbok.uib.no, ei nettbasert ordbok utvikla av Språkrådet og Universitet i Bergen, definerast ordet *feminin* slik: «som er typisk for kvinner i motsetning til menn, kvinnelig. Feminin elegance, sjarm / feminine egenskaper. Om ein mann: lite mandig, virke feminin / han har et feminint utseende / (i nynorskordboka) han har ei feminin gonge.» Allereie her kan ein konstatere at det finst føringar og forventningar for kva det er å vere ei kvinne. Mange opplever nok at det ligg forventningar til kva for eigenskapar, handlingsmønster og tilnærmingar ein skal ha til verda ut i frå det kjønnet ein blir født som. Her ser ein til og med at sjølv ordboka tillegg det å vere ei kvinne eigenskapen å vere elegant å ha sjarm. Slike koplingar mellom eigenskapar og kjønn er ikkje uvanleg, og ein vert stadig disponert for slike forventningar i til dømes media, litteratur, politikk og eigentleg i dei aller fleste områda som utgjer det vestlege samfunnet. Kulturlivet er heller ikkje noko unntak frå å legge føringar for slike forventningar.

Når eg vel å bruke omgrepet «kvinnelegheit» er dette fordi ordet rommar mange av dei assosiasjonane eller forventningane som «allmenheten» tillegg det å vere ei kvinne: ««Kvinnelighet» är et ord som pekar mot en hel värld, en hel identitet. Varje gång vi använder ordet ger vi det ett innehåll som är större än någonsin våra bröst eller vårt kön.» (Björk, N, 1996, s. 9) Alle desse tillagte assosiasjonane kjem frå og vil variere ut i frå gamle tradisjonar, og gamle og noverande normer. Kvinnelegheit, altså kva ein ser på som kvinnelig, seier noko om korleis ei kvinne er, og ordet blir kopla opp mot definisjonen av ordet *kvinne* som difor då også plutselig rommar ei heil rekke assosiasjonar og eigenskapar som går lengre ut enn sin opprinnelige definisjon. «[...] ordet «kvinna» har blivit större än sin definition – en människa med slida og bröst, ordet har fått en mängd associationer: «den som föder barn», «den som känner omsorg», «den som är vacker», «den som kan tala om känslor» osv.» (Björk, 1996, s. 11)

Desse assosiasjonane om korleis ein definerer kjønn, og eigenskapar knytt til kjønn blir heile tida gjengitt og oppretthaldt av både kvinner og menn, media, politikken, internett osv. Heldigvis er det ikkje gitt at det finst éin måte å sjå kjønn på, og at ei slik oppfatning konstant vil vedvare. For hundre år sidan til dømes, viss nokon sa «eg er ei kvinne» ville det ha vore synonymt med «eg har ikkje røyserett», «eg har ikkje utdanning» og «eg er ikkje myndig når eg gifter meg». Men takka vere dei politiske framstega for kvinnerøyrsla, har ikkje ordet «kvinne» lenger desse assosiasjonane. Det vil sei at dei assosiasjonar som ordet til stadighet vekker i dag som til dømes «ømhøet, følsomhet, sentimentalitet, mystikk, skjønnet, lydhøret, intuisjon osv.» – ikkje behøver å vere gjeldande for dei neste hundre åra. (Björk, 1996, s. 11-12)

Politiske aspekt – nødvendigheten av å diskutere kjønnsnormer i kultur

For å stadig ha oppdatert og optimal kunnskap om korleis ein komponerer eit best mogeleg samfunn, krev det diskusjon, refleksjon og bevisstheit – uansett tematikk, fagområde og teori. Dette er også eit premiss for framsteg og nytenking innan likestilling og oppfatning kring kjønnsnormer, enten det gjeld i samfunnet for øvrig, eller spesifikt i kulturen og teatret. I *Theory / Theatre*, frå 2002, skriv Mark Fortier om kvifor ei feminist teoretisk «bevisstheit» i kulturen og teatret er viktig.

Feministteori er direkte og hovudsakleg politisk, i motsetjing til f.eks. fenomenologi og poststrukturalisme, som gjerne er forankra i filosofi, sosiologi og psykologi. Formålet med feministteori er å arbeide i mot undertrykking av kvinner. Denne undertrykkinga, som historisk har vore svært vanlig og utbreidd, er resultat av patriarkatet, bestående av overlegenheit av maskulin makt og autoritet. Feminisme er difor eit arbeid for å styrte patriarkatet. (Fortier, M, 2002, s. 108,)

Sett i eit historisk perspektiv, når kvinner har fått teke del i den dominante kulturen, har dei tradisjonelt vorte indoktrinert i maskuline verdiar og måtar å sjå på. Til dømes har det innebore at ein identifiserer seg med mannlege heltekaraktarar, medan ein ser på kvinnelege karakterar på avstand. Dette er noko som Fortier skriv at den amerikanske akademikaren Judith Fetterley kallar for «immascultation» av den kvinnelege lesaren. Gjennom feminismen har ein heller ønskt at ein som kvinne kan betrakte i sitt eige kvinnelege perspektiv, og ved dette gje nye perspektiv til kulturen. Difor er ei viktig oppgåve ved feministisk teori å sjå kritisk på tradisjonell patriarkalsk kultur. (Fortier, 2002, s. 108)

Fortier bemerker ei fare ved oppfatningar av kvinner i tradisjonell kulturhistorie, og viser til kva feministiske blikk ønskjer å vekke bevisstheit kring: Feministisk teori er djupt oppteken av den kulturelle representasjonen av kvinner. Ofte er slik representasjon gjennom maskuline fantasiar utan noko kopling til reelle kvinner, kor det vert tillagt verdiar og eigenskapar til kvinna og kvinnekroppen gjennom maskuline perspektiv. Patriarkalske kulturelle visjonar reduserer ofte kvinner til stereotypar som til dømes «jomfru, hore, madonna, bitch» og tillegger fysiske kroppsdelar som «bryst, vagina, ansikt» ein seksualisert funksjon gjennom fetisjar og fantasiar.

Vidare eksemplifiserer Fortier med filmteoretikar Laura Mulvey sine analyser av klassisk Hollywood-filmatisering kor ein som publikummar blir pålagt ein gitt måte å sjå kvinna på, eit perspektiv gjennom kamera som skildrar det mannlege blikket, ofte helten. Dette mannlege blikket har ofte ein tendens til å virke undertrykkande, gjere kvinnene stumme og umyndiggjorte og forvrenger kvinnelege realitetar. (Fortier, M s. 111) Eit slikt blikk, eit val om kor publikum skal vie fokuset sitt, kan også relaterast til korleis ein legg regien på eit teaterstykke. Dette fordi regi, enten det er for film, tv eller teater, er det same prinsippet – det handlar om å bestemme kva publikum skal fokusere på og ikkje.

Ser ein på kvinneroller og funksjonen dei har hatt opp gjennom tidenes dramatik, har desse rollene oftast hatt lav rang slik som kvinner elles har hatt i samfunnet i mange hundre år. Fortier spesifiserer: objektivisering av kroppen er eit typisk tilfelle av korleis kvinner har blitt undertrykte, ei anna side er ein ideologi som har avgrensa kvinner i å vere aktive og handlingsdrivne subjekt. I stede blir kvinna til stadigheit representert som ein kjønsspesifikk fiksjon, ei som blir sett på som ein mulighet eller som gjenstand for andre, gjerne menn, sine behov og ambisjonar, framfor «naturlege eller uunngåelege realiteter». (Fortier, M, 2002, s. 111)

Fortier presiserer at heller enn å berre ville kritisere maskulin kultur, er feminismen interessert i å først og fremst fremme kultur som inkluderer kvinnene. Sett i frå perspektiv til fortida, inneberer dette ei gjenoppdaging og ein rekreasjon av oversett og gløymt materiale av kvinner. (Fortier, M, 2002, s.112) I tillegg til å bringe fram vekkgløymt materiale, er det også viktig å bringe fokus til nytt materiale skapt av kvinner som representerer kvinner annleis enn patriarkatet hittil har tillate. (Fortier, M, 2002, s.114) Å ha bevisstheit kring kven som har hatt makt til å skape og formidle kunst og kultur meiner også den svenske skodespelaren Ann Petré er viktig. Dette uttaler ho seg om i boka «Större än så här»: «Det är en felsyn att tro att den dramatik med bäst kvalitet överlever. Det är den dramatik som väljs som överlever. Och det är män som har befunnit sig i positionerna att välja.» Ho meiner det er viktig å ha fokus på å inkludere kvinner til eit likestilt kulturliv: «Ju fler kvinnor som kommer i betraktande positioner, regissörens position och dramatikerns, ja alla de här a-funktionerna, det ändrar repertoaren, det ändrar vad vi gör och det ändrar hur vi gör.» (Karlén, Stormdal, Vinthagen, 2008, s. 13-14)

Historisk bakgrunn

Går ein tilbake til (det som reknast som) teatrets startsfase, tilbake til antikken, var teatret svært mannsdominert. Det skulle gå lang tid før kvinner fekk ta del i dette virket, og kvinneroller blei lenge spelte av menn. Når ein ser tilbake på historikken, må ein også ha i mente at dei fleste gamle kjelder ein har, er skriven av menn, noko som vil kunne «Betragtes som en indebygget skævhed i kilegrundlaget, men mangelen på kvinders egne meddelelser afspejler samtidig en reel kulturhistorisk skævhed i forholdet mellem de to køn. Det var næsten kun mænd der skrev – eller undlod at skrive – også om teatrets kvinder» (Hov, L 1990, s. 13).

Ser ein på den vestlege teaterhistoria, var kvinnelege skodespelarar ikkje eit faktum før kring midten av 1500-talet. Og kring 100 år til skulle det gå før kvinnelege skodespelarar var eit etablert fenomen. Før det, var altså det europeiske litterært-estetiske teater heilt dominert av menn gjennom 2000 år. (Hov, L 1990, s. 15).

Å utøve skodespel var noko som var sterkt prega av klasseskilje. Som yrke blei det nemlig betrakta som ein eksklusiv profesjon. Grunna både den tronge marknaden for slik arbeidskraft, men óg grunna viljestyrken og driven ein måtte ha for å arbeide med dette. (Hov, L 1990, s. 17) Slike omstendigheter for utøving av skodespel er forøvrig også gjeldande i dag, men om virket har den same løna og rangen, er vel kanskje heller tvilsamt? Men samstundes vil det vere store klasseskiljer innad i omfanget av skodespelarar, og ein kan gjerne diskutere mykje kring skodespelarpolitikk, men det skal eg ikkje greie vidare ut om i denne oppgåva. Uansett var kvinners entré på scena ein viktig milepæl i både kvinners, kulturens, og teaterets historie. At det var ein arena for sjølvutfolding, sjølvstende og ein muligheit for inntekt for eige arbeid og talent, har vore svært viktig, og sjølv om skodespelet har vore tilknytt ein høgare rang, har denne verksemda vore, riktig nok vanskeleg og smal, men jamvel ein muligheit for alle, uavhengig av medfødt status og lagnad.

Dei første kvinnerollenes funksjon

Ei av dei første teaterformene med kvinnelege aktørar i dei kvinnelege rollene var i Commedia dell'arte i Italia kring midten av 1500-talet. Ei hypotese for at behovet blei stort for kvinnelege aktørar på dette tidspunktet, i steden for å halde fram med å drive teatra suksessfullt berre beståande av menn slik som før, kan vere den nye litterære tendensen som oppstod i middelalderen og som levde vidare i renessansen – dyrkinga av *kjærleiksparet*. I dei forskjellige litterære formene som hadde eksistert opp gjennom dei tidlegare hundre åra, t.d. høvisk-riddarlege romanar på 1100 og 1200-talet og neoplatonisk poesi, samt noveller i Italia på 1200-talet hadde dei til felles at dei inneheldt ei særleg dyrking av kvinna. Dette var nok prega av at det var menn som skildra og opphøgde kjærleiken. Den poetiske diktinga og den meir jordnære prosaen levde vidare fram mot og vidare inn i 1500-talet, og er opphavet til commedia dell'arte som bestod av både kjærleikslyrikk og handfaste uttrykk for fysisk begjær. Det vart etterkvart difor eit behov for at kvinner var med i spelet for å framstille kjærleiken meir autentisk. (Hov, L, 1990, s. 21).

Den kvinnelege aktøren vart altså nyttig for å skildre menn sine historier om kjærleik. Også slik som tidlegare nemnd i avsnittet om Mark Fortier sine skildringar av kvinner i kultur, ser ein i dette historiske tilbakebliket at det var vanleg at kvinnerolla fungerte som ein *mulighet* for oppfylle mannens ønsker, bægjer og ambisjonar. Ho var meir ein gjenstand, ei slags spelebrikke som fungerte i forhold og relasjon til nokon andre, for å virke på vegne av andre si lykke, framfor å vere eit eige handlande subjekt.

Kvinna si funksjon i teatret og i dramatikken speglar dei gamle samfunnskonstruksjonane. Lenge vart kvinner sett på som det andre kjønn, og understått av mannen. Denne forståelsen har eksistert lenge, og dessverre er dette tankar som framleis finn stad i dag, både i austlege land, kor dette er eit meir velkjent og openlyst tilfelle, men også i den vestlege verda. Heldigvis er dagens samfunn stadig meir likestilt enn kva det var før, både når det gjeld i politikken, arbeidslivet og i kulturlivet, men framleis er det eit stykke å gå før forskjellsbehandling og skeivfordeling av makt og rettigheter basert på kjønn ikkje lenger er eit tema. Ved å vidare gå spesifikt inn på innhald, tematikk, visuelle uttrykk og andre slike sider av førestillingane *Bare en våt munn* og *Jesus Christ Superstar*, vil eg bruke desse to teaterførestillingane frå samtida, for å sjå på kva tendensar det finst kring korleis kvinnelegheit blir skildra i teatret i dag.

Analyse av *Bare en våt munn*

Bare en våt munn er ei teaterførestilling som diskuterer kva for normer, idear og klisjéar som eksisterer kring kvinnelegheit i det vestlege samfunnet. Den belyser korleis slike normer og idear, som til stadighet blir gjenskapt og reprodusert, prøver å definere ei «ideell kvinne». Førestillinga er laga av Katja Lindeberg Produksjoner, og er skriven og spelt av scenekunstnarane Katja Lindeberg og Madeleine Brandtzæg Nilsen. Gjennom min praksis hjå Katja Lindeberg Produksjoner har eg fått følge førestillinga *Bare en våt munn* på turné på vidaregåande skular gjennom Den kulturelle skulesekken. I denne oppgåva vil eg sjå på korleis førestillinga seier noko om kvinnelegheit, og drøfte og reflektere kring dette. Eg vil referere til tema, tankar haldningar og ideologiar som vert tekne opp i førestillinga, og dersom ikkje anna er oppgitt, er altså referansane henta frå førestillinga.

Innhald og budskap

Bare en våt munn er ei dokumentarisk teaterførestilling kor 70% av manusmaterialet er basert på ærlige djupneintervju med kvinner i ulike aldrar, med ulik etnisitet, seksuelle legningar og bakgrunnar. I tillegg til desse intervju er førestillinga også basert på inntrykk og opplevingar frå livmorsfestivalen Woman festival Sacred Womb i Sverige som Lindeberg og Nilsen deltok på i 2018. Lindeberg og Nilsen har også ransaka sitt eige kjønns spel, og brukt relevant litteratur i arbeidet med å skape førestillinga.

Førestillinga består av berre kvinnelege utøvarar, den er skriven av kvinner og produsert av kvinner. Samstundes er ikkje dette synonymt med at det er ei førestilling berre *for* kvinner. Då eg var med på turné med *Bare en våt munn* i januar, var det veldig spennande å observere korleis elevane på vidaregåande skule reagerte og responderte på førestillinga. Ein gjenganger i publikum var mykje fnising, peiking og kviskring, samt telefonar som filma dei mest ufiltrerte og intense scenene. Det var tydeleg at tematikken vekte interesse, og at det var uvant og kanskje sjokkerande for elevane å oppleve at nokon snakka så direkte om kjensler og normer kring det å vere kvinne. Kanskje det indikerer til at dette er noko som ikkje blir satt særleg ord på eller bevisstheit kring, til tross for at dei gitte normene og reglane for forventa kjønnsrelatert handlingsmønster lev i beste velgåande.

Førestillinga har ein fragmentert struktur, og ikkje til dømes ein klassisk kronologisk hendingsgang. Dei to aktørane spelar ikkje ut tradisjonelle karakterar, men har beholdt sine eigne namn i utøvinga. Teksten er nok så munnleg og ofte i samtaleform, dvs. samtaler mellom dei to skodespelarane, samt direkte *ut til* publikum på «brechtiansk» vis gjennom monologar som bryt den fjerde veggen. Førestillinga er stadvis interaktiv, som gjev ein nær kontakt og relasjon mellom scene og sal, og forsterkar at tekstmaterialet ikkje er ein klassisk fiksjon, men ein diskusjon kring dei faktiske oppfatningane som eksisterer i samfunnet.

Enno meir realistisk og sant opplevast tekstmaterialet fordi dei direkte har brukt dei delte tankane og erfaringane frå dei ulike kvinnene som vart intervju. Her blir tabuar og normer belyst. Kva er normal kvinneleg oppførsel, kva er normale kvinnelige fantasiar og fetisjar? Kva er ein normal kvinnekropp, eit normalt kvinnelig seksualliv, ein normal kvinnelig sjølvfølelse? Det skildrar altså eit stadig spørsmål og ein usikkerheit kring det å passe innanfor ei gitt ramme om å vere normal og godtatt, i fare for å vere fråstøytande eller uønskt.

Jo fleire tilfelle som blir teke opp i førestillinga om kva som er «korrekt kvinnelegheit», jo meir skjønner ein at ei slik felles norm for å vere korrekt er umulig og finst ikkje.

Shakti og det kvinnelege kosmos

Som nemnd var Lindeberg og Nilsen på livmorsfestival i Sverige. Med inspirasjon henta frå denne opplevinga, får ein i *Bare en våt munn* innsyn i haldningar og ideologiar om eit kvinneleg kosmos. I overordna trekk dreier denne festivalen seg om «livmorsbevissthet», Moder jord og kvinnelege energistraumar. Her er det ein tanke om kvinnelegheit som noko biologisk knytt og opphøgd. Morskap står sentralt, og kvinnesynet er sterkt sirkulert kring evna til å føde barn. Dette kvinnesynet, som vert spegla i førestilinga, framtrer som noko nærmast religiøst, kor det naturlege og det som er i kontakt med jorda er vegen til fridom, og kvinna blir sett på som gudinneleg. Dette vert scenisk skildra gjennom ei rekke ritual med song, dans og trommespel, som skal heidre den feminine krafta og energien. I hinduismen vert slik guddommelig kvinnelig energi kalla for Shakti, og dette omgrepet vert også brukt i dette kvinnesynet (sjølv om det i denne konteksten ikkje er relatert til hinduistisk tru). Men så kan ein jo stille spørsmål ved ei slik opphøging av evna til å føde barn. Kan det virke avgrensande? Kva om ein ikkje kan eller vil føde born, eller kjenner noko sterk identitet knytta til livmora. Er ein mindre kvinneleg då?

Skjønneheitsideal og seksuell kapital

På eit tidspunkt i førestillinga fortel den eine utøvaren at det er eit triks å ta «selfies» på morgonen med ein gong ein står opp, fordi då er ansiktet litt opphovna, litt «kjøttat», og då ser fjeset enda strammare og oppløfta ut. Dette er eit eksempel på kor god ein kan bli på iscenesette seg sjølv for hensiktsmessig utsjånad og skjønneheit. Gjennom sosiale mediar spesielt, er det ofte veldig lett å samanlikne seg sjølv med alle andre pene ansikt, men ein gløymer fort at desse ansikta og kroppane gjerne også har iscenesatt seg sjølve på ein hensiktsmessig måte, og difor blir det fort eit håpløst kappløp mot ein uoppnåeleg standard. Pornoindustrien er også med på å danne eit bilde på ein ideell kroppsleg standard. Dei to skodespearane er på eit tidspunkt i førestillinga ikledd nokre «nakendrakter» som er heilt tettsitjande, glatte drakter i same farge som huda deira. Desse symboliserer eit skjønneheitsideal, eit slikt som pornoindustrien er med på å legge føringar for, idealet om ein heilt glatt og polert kropp utan hår, arr eller rynker.

Det er ikkje berre t.d. sosiale mediar og porno som har «skulda» for ein slik skjønneheitsstandard, men også produsentar av kosmetikk, klede, treningsutstyr osv. er veldig gode på å overtyde forbrukaren om at ein er nøydd til å bruke pengar på produkta dei sel for å innfri krava om riktig utsjånad. Stadig vekk blir det produsert nye og gjerne ganske absurde produkt som skal forbetre vårt ytre. Til dømes fortel den eine skodespelaren i førestillinga, for øvrig iført lange falske augevippar, at ho har fått seg ei pushup-truse med «padding» som skal gi rumpa meir sprett og fylde. Denne tek ho på seg, går opp på plataet og twerk-dansar svært overdriven, til popmusikk med utfordrande tekst om sex og kropp. Istede for å vere noko sexy og utfordrande bikkar pushuptrusa og twerkedansen over til å bli eit komisk, men viktig poeng om kor banalt, og kanskje tåpelig det kan vere at ein prøver så hardt og ønskjer så veldig, å innfri eit urealistisk ideal.

Som følger av at skjønneheit har mykje makt, er utsjånad ofte gjeldande for kva rang og status ein har. Den eine skodespelaren fortel om då ho var 16 år og forstod at ho kunne bruke sin eigen attraktivitet for å få handlingsrom. Ho opplevde at utsjånaden hennar plutselig gav ho ei rekke fordelar, utan at ho gjorde noko anna enn å sjå fin ut. Dette er eit fenomen ein kallar for *seksuell kapital*. Wikipedia definerer omgrepet slik: «Erotisk kapital eller seksuell kapital er en status et individ har som resultat av sin seksuelle attraktivitet for andre, eller med en annen sosiologisk definisjon, hans eller hennes fysiske og sosiale attraktivitet for andre.» Denne strategien for å få handlingsrom kan ein finne over alt. Til dømes er det difor det vert brukt pene fotomodellar for å reklamere for gjenstandar som i utgangspunktet er heilt nøytrale i seg sjølv, og som ikkje har noko kopling til seksualitet, men fordi ein veit at skjønneheit og sex sel.

Smurfesamfunnet

Kring midten av førestillinga hentar den eine skodespelaren ut ei øskje med mange små smurfar. Ho fortel at dei små blå figurane lever saman i smurfesamfunnet. Smurfane (eller originalt «Les Schtroumpfs») er opprinnelig ein belgisk teikneserie frå 1958. Poenget med å fortelje om smurfesamfunnet i *Bare en våt munn* er at det speglar og seier noko viktig om korleis kvinnesynet lenge har vore. Smurfesamfunnet består nemlig av 101 blå og nesten identiske mannlege smurfar, kor forskjellen på dei er at kvar enkelt smurf har sin eigen attributt og eigenskap. Namna deira seier noko om kva eigenskap dei har, og mange har gjerne ein rekvisitt som står til dette. Til dømes er Diktersmurfen ein smurf som likar å lese, og er utstyrt med briller. Så finst Sovesmurfen, Fektesmurfen, Dykkersmurfen,

Pengesmurfen, osv., osv. Det som gjer dette smurfesamfunnet til ei litt mindre uskyldig og barnevennleg historie enn det i utgangspunktet var meint som, er den undertrykka minoriteten av kvinner, eller dvs. – kvinna. Det finst nemleg berre éi kvinne i smurfesamfunnet: «Smurfette» (som i Norge blei døypt om til Smurfine, fordi «fette» likna litt for mykje på fitte, og det blei litt for vulgært) (Katja Lindeberg Produksjoner, 2018, 01:16). Ho er ein blond, kjolekledd jentesmurf med høge hælar. Ho blei først skapt av smurfane sin fiende Gargamel, med den eine hensikta at ho skulle distrahere smurfane med skjønnheita si, slik at det dermed skulle bli kaos i smurfesamfunnet. Denne historia viser til eit kvinnesyn som eksisterte for berre 60 år sidan, men som framleis pregar holdningar ein har til kjønnsroller i dag, til tross for stor framgang i likestillingskampen frå då til no.

Visuelt uttrykk

Det visuelle konseptet til *Bare en våt munn*, er som ein maksimert sum av dei typiske klisjéane og stereotypane ein knytter opp mot kva som er kvinneleg. Dette er ikkje gjort for å konstatere eller bekrefte gyldigheten til klisjéane, men derimot for å anerkjenne dei, stille spørsmål ved kor gjeldande dei er, og kunne gå i mot dei med det tekstlege materialet som avkreftar fordømmar og forventingar.

Ein blir som publikummar nemlig møtt med eit veldig gjennomført, rosa og glitrande scenekonsept. Scenerommet blir innramma av ein stor rosa, skinnande, drapert «backdrop» og ein heil haug av glitrande palljett-pynteputer i gull som ligg utover golvet. Midt på scena er det plassert eit rundt plataå, som har mønster av perler og glitter. Oppå plataået er det plassert eit stort fuglebur i gull som er høgt og stort nok til å romme menneske. Desse gjenstandane skildrar gitte forventingar eller fordømmar om at jenter og kvinner har ei særleg stor interesse for, og eit behov for pen estetikk, at ein elsker å pynte, stelle og dandere, og alt skal vere søtt, vakkert, pent og pyntelig. Den eine skodespelaren bemerker denne klisjéen i førestillinga, og konstaterer at ho faktisk er veldig glad i å pynte og stelle i heimen, og at ho er forfengelig av seg. Men likevel krever ho å bli teken på alvor. At ein er estetisk anlagt treng jo ikkje å gå på bekostning av intellekt, integritet eller verdi.

Inntrykket ein kan få som publikummar, når ein blir møtt av denne visuelle rosa «eksplosjonen», er som nemnd ikkje tilfeldig. Sentralt i arbeidet til Katja Lindeberg

Produksjoner er ønsket om «å utfordre samfunnskonstruksjoner og normer gjennom et lekent scenespråk i skjæringspunktet mellom latteren og alvor» som det står på i biografien på kompaniet si nettsidene. Difor er det rosa, glitrande «kvinnelige kosmos» i *Bare en våt munn* ei klisjéfylt framstilling av kvinnelegheit ein kan kjenne igjen, og når teksten bryt med dei lada forventningane til kva dette feminine universet skal representere, får det visuelle uttrykket ei annleis og ein ny verknad. I kompaniets rapport for førestillinga skriv dei:

I forestillingen skapte vi et «kvinnelig» univers der vi lekte med klisjeer og symboler knyttet til ideen om “kvinnen”. Referanserammen var hentet fra erfaringer og rom kvinner ofte blir disponert for og er en del av. Istedenfor å avvise ideene, symbolene og klisjeene, ønsket vi heller å leke med de og på den måten ta eierskap. [...] En taktikk for å jobbe subversivt med normer og kjønnsstereotypier er å kritisere og gå mot, en annen måte er å gå inn i klisjeene og bruke de på nye måter. I dette prosjektet synes vi det var en mer interessant retning. Vi prøver å unngå å sette oss selv i en posisjon der vi blir offer for rollene våre. Vi bruker heller virkemidlene som er tillagt oss, gjøre de til våre og på den måten bli subjekter i vår egen iscenesettelse.

(Bare en våt munn: Lindeberg/Nilsen. Rapport, 2018 s. 5)

Ein må likevel påpeike at det finst ei viss fare ved å framstille klisjéane på denne måten. Det rosa universet er på mange måtar nok ein reproduksjon av stereotypane og klisjéane. Og ved å konstatere at rosa, glitter og liknande pyntelig estetikk *er* forbunden med kvinnelegheit, så blir den jo også nettopp det. Men så handlar det kanskje heller om å skildre ein allmengyldig antagelse, gjengi dei oppfatningane som har eksistert og framleis eksisterer, for så rekonstruere desse haldningane, og gje dei nytt innhald. Reint symbolsk blir det difor veldig sterkt og verknadsfullt når heile den rosa backdroppen kring scenerommet vert riven ned av den eine skodespelaren mot slutten av førestillinga. Det blir som eit symbol på å rive ned dei klisjéfylde forventningane og dei patriarkalske haldningane.

Det som særleg gjer seg gjeldande som sentrale og vanlege klisjéar for kva som er kvinneleg i førestillinga, blir ein eindimensjonal målestokk basert på seksualitet, skjønneheit og morskap. Det store spørsmålet er jo berre om dette må vere dei einaste rette krava for kva ei optimal kvinne er for noko. I ein sår samtale mellom dei to skodespelarane i førestillinga reflekterer den eine kring kven ho er og kva ho har, og lurar på kva som eigentleg er igjen når ho verken er mamma, har kjærast, eller er opptatt av utsjånad. Er ein då ei ikkje-kvinne?

Analyse av Jesus Christ Superstar

Jesus Christ Superstar er ein musikal, nærmare bestemt ein rockeopera, skriven av Tim Rice (tekst) og Andrew Lloyd Webber (musikk) i 1970. I korte trekk dreiar handlinga seg om Jesus på hans siste levedagar før han vert dømd til krossfesting av det jødiske presteskapet og den romerske okkupasjonsmakta i Israel. Dette fordi han meiner han er konge og son av Gud, som gjev han ei stor følgjarskare som dyrkar han som sitt idol. Denne berømmelsen er svært truande for autoritetane.

Førestillinga eg skal drøfte er iscenesettelsen til Trøndelag Teater 2020, i regi av Ronny Danielsson. Stykket si handling er basert på dei historiske hendingane om Jesus i bibelen, men iscenesettinga er gjort med eit moderne uttrykk. Både det visuelle uttrykket og det tekstlege, musikalske språket er moderne. Men sjølv om mykje er gjort med eit moderne preg, er det likevel ikkje alle aspekt ved musikalen som er sett gjennom ei moderne lupe. Ved å sjå på kva for val som har vorte tekne i denne iscenesettinga, viser eg korleis Trøndelag Teater, eit populært og viktig instutisjonsteater, er eit eksempel på korleis ein skildrar kvinneleghet i teatret i dag:

Innhald og budskap

Stykket fortel som nemnd historia om Jesus i sin siste periode av livet. Han ønskjer å forkynne trua si om gud til det israelske folket, noko som er ein stor trussel for det jødiske presteskapet og romerane som har okkupert Israel. Han har likevel ein stor følgjarskare, og blir sett på som ei superstjerne. Denne idoldyrkinga fører til ei dramatisk rettsforfølging.

Noko som set ei avgjerande ramme for korleis kvinneleghet blir framstilt i denne musikalen er mellom anna mangelen på kvinner. Kvinnene hadde lite makt på Jesu tid, og er kanskje også difor lite representert i stykket. Ser ein på rollelista på programmet for førestillinga, ser ein 24 roller kor det er berre éi kvinne med namn: Maria Magdalena. I tillegg til ho er det tre til kvinner med i denne iscenesettinga, «Soulgirl», «Soulgirl» og «Soulgirl». Resten av karakterane er menn med namn, ein klar funksjon, og fleste med maktfulle posisjonar. Kva direkte funksjon «souljentene» har i stykket er vanskeleg å seie, men dei fungerer i hovudsak som eit teaterkor som kontinuerleg kommenterer det som skjer gjennom stykkets gang. Dei fungerer også som tre syngande, smilande personar i lite klede som med jamne mellomrom sirkulerer dansande og sensuelt kring superstjerna Jesus.

Maria Magdalena har riktig nok også ein funksjon i historia om Jesus sine siste levedagar. Den baserer seg hovudsakleg på å vere ein emosjonell støttespelar for han, og dette blir allereie tidleg i stykket etablert, i vårt første møte med Maria Magdalena. Ho vil salve panna til Jesus, stelle han og gje han omsorg. Ut over det, får ein lite kjennskap til kva eigenskapar eller interesser ho har, anna enn den kjærleiken ho føler for og i relasjonen til Jesus. Den omsorga ho gjev til Jesus vert i tillegg sett ned på av dei utanforståande, til dømes av Judas. Dette fordi det i bibelhistorisk perspektiv har vore spekulasjonar om ho var prostituert. (bibel.no, *Maria Magdalena*). Dette uttrykker Judas klart misnøye om: «Eg skjønar godt at du likar hennar selskap. Men ho stryk og kysser håret ditt, det er ikkje din stil. Eg har ingen ting mot hennar yrke, men dette passar ikkje inn med dine strenge ord.» Det var altså tydlege avgrensa rammer for kva ei kvinne burde halde på med på denne tida og ikkje, og det var store fordømmar kring det som gjekk i mot desse rammene.

Det er ikkje berre Maria Magdalena som fungerer som eit emosjonelt støttehjul. I ei scene i stykket har Pontius Pilatus vakna etter ein skremmande draum, og inn på scena kjem han saman med kona si. Ho har ingen replikkar gjennom heile scena, og sit der berre for å klappe og stryke på han. Nok ein gong ser vi ei kvinne som ikkje har ein annan funksjon enn å gje omsorg, og i dette tilfelle er ho i tillegg tilsynelatande stum.

Musikalske forskjellar

Musikken i Jesus Christ Superstar er naturlegvis veldig dominerande og sentral ettersom det er ein rockeopera. I musikken ligg det også ein tydelig indikator for korleis stykket forhold seg til kvinnelegheit. Til dømes i songen «Allting er heilt fint» (originalt «Everything's Allright») ser ein dette svært tydeleg. Songen er hovudsakleg sunge av Maria til Jesus, kor ho trøyster han med alt ting skal bli heilt fint. Det er ein roleg, lystelig song i dur toneart, for å forsterke det kvinnelege ved Maria – det klisjéfylte om at kvinna er mjuk og omsorgsfull. I tillegg har ho eit jentekor i ryggen som gjer songen og uttrykket enda meir feminint. I same songen syng også Judas eit parti, kor han klandrar Maria for å sløse vekk salven ho brukar på Jesus, i staden for på nokon som treng det meir, nokon fattig. Men i tillegg til å rakke ned på handlingane hennar, er kanskje den største markeringa i kjønnsforskjellane deira at musikken skiftar frå å vere behagelig og mjuk i dur, til å gå over i moll med eit røffare preg gjennom t.d. måten Judas syng i rockestil på. I det Maria tek til ordet igjen, går songen tilbake til dur og hennar «søte» måte å synge på, medan ho held fram med å synge om at ho skal ta vare på

Jesus. Jesus sjølv tek etterkvart også del i same songen, og melodien skiftar til moll og det mannlege røffe preget att.

Gjennomgåande er det stadig ein forskjell mellom uttrykket på musikken ut i frå om det er ei kvinne eller ein mann som syng. Ofte syng dei mannlege solistane i moll, dvs. ein toneart som er kjent for å indikere til noko sørgjeleg, viktig, intenst og avgjerande, medan kvinnesolisten syng utelukkande i dur – ein toneart som er kjent for å indikere til noko lystig, muntert, mjukt og godt. Dette seier noko om dei store maktforskjellane i kjønnsrollene og dette blir tydeleggjort i musikken.

Visuelt uttrykk

Kostymering

Når stykket i utgangspunktet har ei såpass stor overvekt av mannleg makt og representasjon, er det interessant at ein i tillegg vel å forsterke den underlagte posisjonen til dei få kvinnene som er med i førestillinga i kostymeringa. Til stadighet har kvinnene færre og mindre klede enn mennene. Allereie i første scene ser ein tilfelle av dette i eit fellesnummer med samtlege i ensemblet. Her kjem Jesus inn saman med følgjarskaren sin og dei tre souljentene. Både Jesus, folkegruppa og souljentene har tilsynelatande same bekledding av det same materialet og same uttrykket. Men ein liten forskjell finst, og det er at dei tre souljentene, til forskjell frå dei andre, er utan bukser. Alle har dei same overdel og like kapper, men dei tre souljentene har ingen bukser. At det har ein funksjon, utan om ei visuell oppmerksomheitsvekking kjem ikkje til uttrykk. Kanskje er det ikkje særlig sjokkerande at slike kostymeval blir tekne, når ein veit at skjønnheit og sensualitet sel. Men ein kunne kanskje ønske at teatret, som mellom anna blir sett på som ein arena for å diskutere og opplyse om etikk og moral, hadde ei litt større bevisstheit kring korleis slik bekledding kan virke nedverdiggjande og objektiverande, og er med på å reprodusere klisjéar kring framstilling av maskulinitet og femininitet.

Så kan ein jo diskutere kvifor ein vel å setje opp eit stykke som dette, som i så stor grad har ei skeivfordeling i kjønnsrollene. Eit argument er gjerne at stykket er eit historisk viktig stykke. Den handlar om ei historie som er svært sentral for vår vestlege kultur, og er difor viktig å halde fram med å fortelje for å forstå kvar vi kjem frå. Eit anna argument er at teaterhusa må programmere førestillingar som trekkjer publikum for å få hjula til å gå rundt. Jesus Christ

Superstar er eit svært kjend stykke, ein klassikar, som mange har ein relasjon til. Både til musikken, teksten og historia. Mange vil truleg difor ha forventningar til kva ei slik oppsetjinga skal innebere, og engasjementet for å sjå ein ny variant blir fort stort. Men betyr det at samtidsdramatikk med eit meir moderne og representativt kvinnesyn, men som svært få har kjennskap til er umuleg å selje?

Konklusjon

Med kvinnelegheit som fokus for å utforske kva som er typiske klisjéar og stereotyper, er *Bare en våt munn* og *Jesus Christ Superstar* to veldig forskjellige førestillingar å ta utgangspunkt i. *Bare en våt munn* belyser den heteronormative vestlege kulturens kvinneideal, medan *Jesus Christ Superstar* dreier seg om ei 2000 år gammal forteljing om ein av historia sin mest omtala mann. Då er det kanskje ikkje rart at funna vart ganske forskjellige. *Bare en våt munn* skildrar problematiske sider ved forventningar og normer kring seksualitet, kjønnsidentitet, morskap og skjønnheitsideal. Den diskuterer klisjéar og stereotyper kring kvinnelegheit, og utfordrar desse ved å fortelje verkelege erfaringar og opplevingar som skildrar andre ting enn kva klisjéane forventar. Det gjev eit breiare bilde for kva kvinnelegheit kan vere. *Jesus Christ Superstar* er ei mannsdominert musikal, prega av dei oppfatningane ein hadde av kjønn frå den tida handlingane i stykket er basert på. Samstundes har førestillinga eit moderne uttrykk, men med ei litt seksualisert, og kanskje difor litt gammaldags, framstilling av kvinnelegheit. Dette til dømes gjennom det musikalske uttrykket og seksualisert kostymering. Sett i perspektiv til dei teoretiske og historiske bakgrunnane, veit ein riktig nok at det ligg mange lag med kulturelle tradisjonar, normer og samfunnskonstruksjonar bak, og at ei eintydigsvar på kva eit «riktig» kvinnesyn er, er svært komplisert, og kanskje umulig.

Litteraturliste og kjelder

Litteraturliste

Björk, N. (1996) *Under det rosa tækket: Om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*. Danmark: wahlström & widstrand

Fortier, M. (2002). *Theory / Theatre*. New York: Routledge

Hov, L. (1990). *Thalias første døtre: Skuespillerinderne i 1500- og 1600-tallets europæiske teater*. Oslo: Solum

Karlén, L. E., Stormdal, E., & Vinthagen, R. (2008) *Större än så här: Tankar för en genusnyfiken gestaltning*. Stockholm: Atlas.

Andre kjelder

Erotisk kapital (sist redigert 30. des. 2015) https://no.wikipedia.org/wiki/Erotisk_kapital

Feminin - definisjon. Henta frå <https://ordbok.uib.no/>

Katja Lindeberg Produksjoner, biografi

<https://www.katjabritalindebergproduksjoner.com/om-kompaniet>

Katja Brita Lindeberg Produksjon, (19. September, 2018) Teaser Bare en våt munn – smurfehistorien [videoklipp] Henta frå <https://vimeo.com/290664991>

Lindeberg, K. (2018) *Bare en våt munn: Rapport: Lindeberg/Nilsen*. Rapport.

Lindeberg, K. (2018) [bilete] *Bare en våt munn: Rapport: Lindeberg/Nilsen*.

Maria Magdalena https://www.bibel.no/InnholdTilblivelse/Bibelens_innhold/Bibelsk-persongalleri/MariaMagdalena

Shakti (sist redigert 23. mai 2019) <https://snl.no/shakti>

Smurfene (sist redigert 11. okt. 2019) <https://no.wikipedia.org/wiki/Smurfene>

Trøndelag Teater (2020) *Jesus Christ Superstar*. Programhefte.

Henta frå https://issuu.com/trondelag-teater/docs/jesus_christ_superstar_webprogram?fr=sNmIzNzkwMzU3NQ

Trøndelag Teater [bilete] Henta frå <https://www.trondelag-teater.no/forestillinger/jesus-christ-superstar-2>

Webber, A. L., Rice, T. (1970) *Jesus Christ Superstar* [album]. London: Olympic Studios